

THE ADVENTURES OF IDENTITY AND THE WAY TOWARDS THE CENTER IN D. ȚEPENEAG'S ROMANIAN TRILOGY

Liliana Truță, Assist. Prof., PhD, Partium Christian University of Oradea

Abstract: D. Țepeneag debates in all three of his apocalyptic novels upon different aspects related to both the European and Romanian identities, while meditating upon the condition of literature and of the author. The death of literature, the death of the author, the indecisive identities in a post-revolutionary Europe, as well as the remythologization and demythologization of the Romanian space are all presented in this complex creation of the writer.

Keywords: *apocalyptic, death-resurrection, artificial paradise, remythologization-demythologization, reinvented transcendence*

Odată cu trilogia romanescă inaugurată de *Hotel Europa*, continuând cu *Pont des Arts* și *Maramureș*, Dumitru Țepeneag prelungește zestrea experimentală acumulată până acum într-un spațiu al postmodernismului. Romanele amintite nu marchează doar o decizie întoarcere a autorului la subiecte românești după consumarea unor spații atemporale, ci și o etapă nouă în creația prozatorului. Trilogia propune astfel, în linia inițiată de scriitor încă din 1967, cu *Înscenare*, o revenire în forță și zgomotoasă a auctorialității, care în cazul scriitorului n-a fost niciodată un „refulat”, ci un orgolios și viclean, deseori tiranic sau diplomat actor narcisist, preocupat mereu să se pună pe sine în scenă, dar asumându-și și orgolii regizorale demiurgice. Romanele devin niște scene pe care Autorul joacă rolul asumat la modul orgolios al demiurgului, în timp ce încearcă să-și păcălească personajele, sau poate chiar și cititorii cu varianta pusă în scenă a regiei și a colaborării. Iată că autorul postmodern devine mai subtil, și, am putea spune, mai pervers în încercarea sa de a instaura, iată, o dictatură de catifea. Ce rost să mai aibă violența sângeroasă a revoluției în plină postmodernitate? Postmodernitatea e spațiul binecuvântat al tuturor adaptărilor posibile, și bineînțeles, al „strategiilor fatale”.

Romanul „ramă” pe care se construiește metaromanul din *Hotel Europa* este unul picaresc, procedeu al supraimprimării pe care l-au folosit și scriitorii târgovișteni în metaromanele lor. Acesta nu este însă decât convenția aleasă ca pre-text narativ pentru o supra-etajată construcție de tip Babel, un text-gazdă pe care-l va parazita romanul auctorial, pentru a-l înghiți până la urmă. De fapt, se precizează în următorul roman, *Pont des Arts*, că titlul posibil al primului roman ar fi fost chiar *Hotel Babel*.

Romanul auctorial se scrie, așadar, pornind de la pretextul unui roman picaresc ce-l are în vedere pe Ion Valea, propus ca personaj principal, după convențiile romanului realist. Înconjurat, evident, de o serie întreagă de alte personaje, în decorul scenic al unei Europe bulversate, aflate într-o nebunească babiloniadă. Pretextele narrative fiind create, autorul păstrează la modul artificial preocuparea pentru personajele sale pe care le mișcă cu abilitate pe scena de el decorată, pentru a se insinua apoi în decor, pentru a submina apoi ingenios narațiunea în favoarea sa. Romanul devine, prin păstrarea tuturor convențiilor tradiționale ale romanescului dintotdeauna (senzațional cât încap, suspansuri jucate cu dezinvoltură, coincidențe stranii regizate, amânări frustrante etc.), totuși, un roman auctorial, narcisist în toată puterea cuvântului, jucat mai întâi din spatele cortinei, apoi în prim-planul scenic.

Elementele de textualism prezente prin ontologia textului continuu există, dar ideea de autonomie textuală e în permanență sabotată de un autor care încearcă prin vicleșuguri

măiestrite și meșteșugite să-și redobândească funcția demiurgică. O face însă negociind cu personajele, disimulându-și autoritatea sub semnul democrației și, în spirit postmodernist, asumându-și strategiile autoironiei și lucidității, dar și ale ludicității. Cu acest roman, dar și următoarele din trilogie, scriitorul face și o altă concesie postmodernistă, și anume, păstrarea unei minime și iluzorii referențialități propunând ca o convenție spațială și temporală scena deschisă a Europei în anii de după consumarea revoluției românești.

Spațiul european e însă prezent doar ca decor heterotopic, nu ca referențialitate pură, se transformă în scenă pe care autorul își mută personajele ca pe niște pioni de șah. Pe de altă parte, Europa devine, în descendența unei stări existențiale ce definește întreaga operă a prozatorului, un spațiu mai degrabă existențial, al așteptării, dar și al stării pe loc, în ciuda aparentei mobilități a personajelor, care e doar iluzia creată de magicianul-autor... Spațiul european e supus repetabilității și recurențelor: drumul cu trenul, mereu același, cu aceleași personaje și aceleași gesturi decupate parcă din *Zadarnică e arta fugii*, sugerează mai degrabă o stare pe loc, un drum concentric sau fugă încremenită. Trenul e același, hotelul Europa e același, având în fiecare oraș european același nume, personajele pe care le întâlnește Ion Valea sunt aceleași, toată mișcarea din roman fiind doar o iluzorie mobilitate, cu iluzia unei reale aventuri.

Narcisismul auctorial nu se oprește însă aici, căci autorul înțelege să se și dividă, să se multiplice prin avatarizări ale figurii auctoriale: ce altceva sunt soția scriitorului, Marianne sau siamezul, pisoiful vorbitor, antropomorfizat, coborând parcă din universul halucinant bulgakovian, ambii un fel de supra-cenzuri care aglutinează însă și funcțiile unor lectori virtuali. Prezența lor este doar la începutul romanului marcantă, pentru ca mai apoi scriitorul să le elimine din spațiul creației ca pe niște voci ale autoironiei auctoriale. Personajele vor fi absorbite de spațiul creației, căci Marianne va fi transferată din timpul scrierii în timpul scriiturii, transformată în personaj al romanului ce se scrie, trecând din rama tabloului în interiorul lui.

Dimensiunea antropocentrică se concretizează în formula proprie de textualism pe care o practică scriitorul, în direcția arătată de Nicolae Bârna vorbind despre *Înscenare*, și anume prin înlocuirea transcendenței goale cu cea a auctorialității demiurgice, desigur, și aceasta sub semnul clar al făcăturii, al artificiosului. Nu personajele configurează dimensiunea umană a romanelor, ci mitul auctorialității, care ține de o re-dimensionare mitică prin scriitură, a lumii. În textualism, nu neapărat eul biografic, ci mai ales eul auctorial se transformă în dimensiune esențială a textului.

Personajele nu au dimensiune umană decât ca evanescențe ce se nasc din aburii imaginației auctoriale. În vreme ce personajul ca și convenție se desubstanțializează, personajul auctorial se umple de o din ce în ce mai vie concretețe. Interesant chiar că personajele sunt de multe ori prezente prin voce la telefon, prin traversări episodice de figurație, ale scenei sau prin modalitatea epistolară ce va deveni mai pregnantă în romanul următor... Dar să nu anticipăm... O altă avatarizare auctorială este „scribălăul”, ca să folosim un termen preferat de scriitor, Pastenague, personaj auctorial prezent și în textele anterioare ale scriitorului, care aici apare episodic și „iese din scenă” repede fiindcă e grăbit...

Ion Valea, personajul ales poate fi interpretat și acesta ca un dublu mobil al autorului, să nu uităm că acesta parcurge în sens invers drumul parcurs de personajul auctorial la începutul romanului, dinspre Paris spre București, ajungând, ca un fel de fiu rătăcitor, la sânul tatălui în final. El apare ca o fantomă auctorială, ca o hologramă trimisă imaginativ în lume.

Scriitorul își concepe trilogia având ca model epistemologic sistemul **transcendențelor etajate**. Așa cum îndărătul decorului textual se află o mână care înscenează, tot așa, îndărătul realității fenomenale se află Marele Sforar care regizează lumea. Realitatea, ca și textul, se

configurează ca un șir de semne aflate sub legea metamorfozelor, un „decor” scenic regizat, deci ea este la fel de artificială ca și scriitura. O imagine sau obiect metaforizat care ține tot de ideea transcendențelor etajate este și leitmotivul telefonului, care revine cu o insistență exasperantă în text. *Telefonul* devine, ca și *cerul* în prozele anterioare, o fereastră spre un dincolo care-și strecoară pe calea undelor mesajele de multe ori indecise și bolboroselile incerte. Nu din întâmplare se face trimitere la muzica sferelor din filmul lui Spielberg, o muzică celestă înlocuită aici cu vâjâitul metalic al unei transcendențe pe care o aude și personajul autor, semn că și deasupra sa se mai află o lume și un ochi îl privește și pe el : „o voce de zeu de tinichea”. O voce care nu comunică, nu are nimic de spus, doar anunță viitorul, adică destinul pre-scris. Pentru a sintetiza: deasupra personajelor se află zeitatea personajului auctorial care le mișcă și le scrie, deasupra personajului auctorial se află o altă zeitate, autorul real al cărții, iar dincolo de realitatea privită pe fereastra textului se află probabil o altă zeitate care se ocupă de decorurile spectacolului realității.

Finalul romanului este și el relevant pentru ideea transcendenței goale ce trebuie umplută, chiar dacă doar cu așteptarea unui semn, a unei „pseudoteofanii” iminente, ca să folosim formula lui Nicolae Bârna. Scena finală, tipică pentru scriitor, mereu regizată sub forma unei aglomerări scenice de sfârșit de reprezentație adună laolaltă toate personajele ce se reîntorc toate la sânul autorului patriarhal, pregătind un bal cu șampanie. Ospățul, festinul carnavalesc este un alt leitmotiv fertil al operei țepenegiene. Sub „cerul luminat ca la teatru”,(cerul și lumina erau și în proza scurtă elemente de recuzită teatrală, slujind decorului), personajele sunt adunate într-o stare de așteptare a unui semn, cu ochii ațintiți spre cerul mai sus pomenit al transcendențelor etajate care se pot deschide în orice moment...Idea existenței ca exil pe Pământ în urma căderii din patria celestă închide din nou la modul artificial, ca o găselniță de final a autorului, lumea spectacolului, regizată de un autor care e asaltat în asemenea hal de personajele sale încât de-abia mai izbutește să-și încheie romanul.

Pont des arts continuă romanul auctorial început de *Hotel Europa* prin schimbarea decorurilor. Aici, personajele citesc sau refuză lectura, lecturează texte care au precedat romanul: e vorba chiar de romanul *HotelEuropa* și de romanul amplu al doctorului Gachet, un fel de fantomă romanescă ce dublează romanul ce se scrie și din care se reproduc pasaje consistente. Romanul anterior, din nou, ca și celelalte care l-au precedat, devin pretexte epice, pe care le aglutinează stomacul încăpător al noului roman. Mitul auctorialității se construiește și aici, ca în primul roman al trilogiei, tot în descendența iluziei scenice, prin asumarea de către autor, a unui dublu rol: cel de regizor pentru lumea personajelor sale și cel de actor multiplicat al propriului său text.

Metamorfozele continuă: Marianne pare a fi și aici același sceptic cititor sau față auctorială, dar rolul ei e din ce în ce mai redus, primând funcția ne-asumată însă de lector, devenind pe zi ce trece din ce în ce mai mică, motiv existent și în prozele scurte ale scriitorului. Siamezul se dezantropomorfizează, încetează să mai vorbească, recade în subregn, devenind nomad, adică dublu al personajului principal care este și aici un călător prin Europa. Personajul plimbăreț, nomadul romanului e de data aceasta Fuhrmann, care ia locul lui Ion Valea, după ce acesta din urmă, aflăm acum, fusese ucis în condiții misterioase.

Multiplicarea scriitorilor dublează prolific actul lecturii de care am amintit: toți sunt niște scriitori reali sau potențiali: sasul Fuhrmann încearcă să-și pună pe hârtie ideile filosofice, încarnând fața alienată a eului auctorial, doctorul Gachet scrie un roman documentar de vreo 500 de pagini din care trebuie tăiate vreo 200, Ana Pânzaru, după ce fusese în primul roman doar o voce telefonică, se transformă în personaj prezent la modul epistolar, umplând golurile de documentare epică și asumându-și pe deplin condiția de

personaj aflat sub patronajul auctorial, deși se mișcă liber și are voință proprie, ea aduce bilanțuri documentare...și eventual reproșuri.

Personajele devin fețe ale auctorialității și prin funcțiile narative, prin care autorul înțelege să democratizeze relația dintre el și personajele sale, cedându-le și funcții narative: Ana e un narator epistolar, Edgar, pușcăriașul povestaș are incontinențe narative și fabulatorii ce cu greu pot fi strunite de personajul auctorial, care se lasă în cele din urmă sedus de prolixitățile narative ale acestuia cu privire la datele unei crime pasionale al cărei autor este. Ed este un personaj migrator în romanele textualiste ale scriitorului, fiind și el o avatarizare auctorială, să nu uităm că e singurul personaj din roman care a citit în închisoare romanul *Hotel Europa*. Ana își deconspiră și ea într-o epistolă identitatea intertextuală, identificându-se cu figura Anicăi, personajul mioritic din *Nunțile necesare*, cea care l-a avertizat pe Ciobanu de iminența unui denunț al colegilor.

Apare din nou eternul Pastenague, cu un rol minimal în acțiune, mai degrabă un ghid și martor de la distanță, ce-l ghidează pe Fuhrmann în excursiile sale pariziene, alter ego auctorial despre care aflăm că este și el „scribălău” și pasionat jucător de șah. Și aici, personajul auctorial se multiplică devenind multicefal și ramificându-se tentacular, își parazitează personajele.

Problema identității se pune în acest roman cu mai mare acuitate decât în romanul precedent: personajul principal, plimbărețul, nomadul filosof ratat Fuhrmann devine și aici un canal de expresie a auctorialității, pe care acesta îl va sacrifica la sfârșitul romanului, ca și pe Ion Valea autorul exercitându-și, mai bine spus jucându-și astfel cu succes condiția demiurgică, de creator și ucigaș al creaturilor sale...Revenind însă la personaj, nu întâmplător, acesta va face infarct la sfârșitul romanului chiar pe Pont des Arts, spațiu simbolic, definind din nou condiția exilatului, al celui fără identitate clară, sau cu una multiplă, hibridizată, cea de metec etern.

Dimensiunea eseistică și filosofică a romanului este mai puternică decât în primul roman al trilogiei unde prevala funcția politică și evenimentială a discursului epic. Apar astfel o serie de divagații mai ales cu referire la timpul apocaliptic sau postapocaliptic al postmodernității, unde relația dintre individ și specie se dizolvă cu desăvârșire. În aceste sens, discuțiile filosofarde ce au loc într-un loc consacrat la Paris, un club la filosofilor, cu tot aerul de deriziune și ironie bonomă cu care sunt prezentate, ne amintesc de discuțiile apocaliptice ale nebunilor lui Mircea Horia Simionescu din al său *Breviarul*, țintind spre o definiție a post-umanului...

Meditațiile apocaliptice ale lui Fuhrmann sunt completate de cele ale autorului care amână la nesfârșit să intre în era computerului, preferând o demodată mașină de scris. Prilej pentru ca autorul, prins în capcana teoretizării, să profetizeze despre sfârșitul literaturii în era computerului, ce marchează o ieșire din scena scripturalului și o intrare în lumea virtualului. După revenirea agonică a autorului, al cărui cadavru „pute” deja, după expresia personajului auctorial, urmează moartea lui definitivă și înlocuirea lui cu computerul: „Pute a cadavru autorul! Declam eu dezlănțuit. Ne împute pe toți. E firesc să vrem să-l înlocuim cu un ordinator: curat și nemuritor.”¹ Transcendența e înlocuită în vârsta apocaliptică pe care o descrie autorul, prin transcendența computerului, un zeu artificial creat de om.

În încheiere, vom reveni asupra unei suprateme ce traversează ca o arteră toate romanele scriitorului, și anume ideea unei mișcări pulsatorii a universului ca un joc între extreme, descifrabilă în alcătuirea celor mai multe romane ale sale, idee descifrată în analiza romanelor *Nunțile necesare* și *Zadarnică e arta fugii*, ca pendulare între ordine și

¹ Dumitru Țepeneag, *Pont des Arts*, Editura Corint, București, 2006, p. 160

destructurare, între control și dezlănțuire anarhică a universului, prezentă și prin recăderile repetate ale umanului în subuman, în subregn.

Ideea apare formulată explicit abia în acest roman al scriitorului în prelegerea ținută de conferențiarul italian de la dezbaterile filosofice la care participă Fuhrmann:

„După explozie, după dispersie urmează reconstituirea, concentrarea... e un drum lung: Dumnezeu a explodat și-apoi trebuie să se reconstituie. Spiritul divin se reîntregește grație spiritului uman, trecând prin toate fazele prin care a trecut acesta. A tinde spre îndumnezeire înseamnă a evolua spre omnisciență și atotputernicie, nu spre înțelepciune.”²

Scenele de gloată, dezlănțuirile haotice ale personajelor colective ale scriitorului nu sunt decât ilustrări ale acestei mișcări pulsatorii a universului care pendulează între explozie și ordine și implozie, entropie. Omenirea e astfel doar un „apendice apocaliptic”, în permanent dezechilibru, adică mișcare și devenire, și fiecare încercare de recâștigare a echilibrului poate sfârși în violență, în cădere și haotizare. Normale într-un „imperiu al hazardului”. Lumea e o construcție oximoronică, textură în care hazardul coexistă paradoxal cu regula, cu concentrarea ordonatoare.

Lumea se transformă într-o scenă prin „întextuarea” ei, expresie folosită de Nicolae Bârna, care se încearcă a fi una ritualică, prin repetarea obsedantă a acestui gest creator. Deși o vede desacralizată și atacată în miturile ei esențiale, scriitorul încearcă și o re-mitizare a lumii prin spațiul textului, mai precis, prin mișcarea scriiturii. Copiind cu maximă luciditate gestul creatorului, scriitorul construiește, așa cum personajele sale construiau din niște obiecte vechi un turn Babel, din mucavaua lipsită de glorie a textului, un mit al auctorialității și o scenă pe care să joace comedia literaturii dar și agonia ei prelungită la nesfârșit. Autorul e un constructor în gol, un gol pe care își ridică scena și schelele cu instrumentele trudnice ale unui soi de arghezianism transpus în spațiul prozei.

Maramureș, ultima carte a trilogiei postmoderne e concepută tot pe scheletul convențional al romanului picaresc, metaromanul ocupă un spațiu mai redus, autorul lăsându-și abia aici personajele să-și trăiască viața, să zburde în voie, după bunul lor plac, în timp ce personajul auctorial se retrage în postura unui demiurg mai puțin obsedat de lupta pentru putere care se dădea până acum în spațiul textual. Se mulțumește acum doar să locuiască în text, amestecându-se din ce în ce mai mult în lumea personajelor, devenind și el un personaj, fără a-și revendica privilegiile dictatoriale așa cum făcea în *Hotel Europa*.

Apar toate personajele din romanele anterioare, într-o uimitoare agitație apocaliptică, foindu-se în mai multe direcții și răspândindu-se nu doar în spațiul european, ci și în cel american (cazul pictorului maramureșan Vasile), iar cele care aveau în romanele anterioare doar un rol minor sau episodic, trec acum în prim plan, în timp ce celelalte se retrag în culise. Iar personajul auctorial iese din vizuina sa „luminată”, renunță la tabloul de comandă și se lasă prins de vârtejul propriei ficțiuni, mai ales în a doua parte, unde primește numele de Ion și se lasă în voia aventurii ficționale.

Așa cum s-a și remarcat de fapt în exegezele dedicate romanelor trilogiei, aspectul deloc de ignorat de roman apocaliptic este vizibil și în ultima piesă prin fantomele tematice ale dualității moarte-resurrecție, prezente ca nervuri ce străbat cele trei romane și sub forma derutei generale de după moartea tuturor iluziilor umanității. O derută în urma căreia umanitatea întreagă devine un „apendice apocaliptic” ce trăiește o stare de exil continuu pe Pământ. Conform acestei construcții „mitice” pe care și-o asumă romanele, ceea ce ar urma acestei morți generale este o resurrecție de proporții cosmice ce-și are originea în activitatea spirituală a omenirii, așa cum vom vedea că se conturează în romanul ultim al trilogiei.

² ibidem, p. 317

Dacă *Hotel Europa* se deschidea cu un drum spre patria natală, trilogia se va încheia cu un drum spre centru, adică dinspre Paris spre România, mai precis spre Maramureșul investit aici cu funcția unui spațiu mioritic construit livresc, care devine un construct cultural și mitic de fapt.

Ocupând la începutul trilogiei un rol central în care se autosituează ca centru al lumii proiectate, autorul pare să-și dea seama la sfârșitul triadei că „centrul” căutat se află în altă parte, nu spațial cum am fi tentați a crede, căci spațiul paradiziac este doar un construct de al cărui artificiu ne dăm repede seama. Paradiziacul spațial de tip mioritic nu e decât o imagine în seria de simboluri eschatologice care funcționează în spațiul cărții. El comunică, pe de o parte cu imaginea recurentă a miniaturii lui Fra Angelico despre Dumnezeu tatăl, cu imaginea țesută în registru oniric a femeii frumoase îmbrăcată în rochie de mireasă cu o colivie în mână, cu pata pe care o descoperă Fuhrmann pe perete și care se mută misterios pe corpul personajului auctorial. O imagine despre necesitatea reinventării unei transcendențe pierdute, căci dacă e adevărat că divinitatea a murit, e tot atât de adevărat și că ea trebuie reinventată.

O imagine ce comunică cu romanul *Nunțile necesare* cu care de fapt acest roman are multe lucruri în comun, așa cum s-a și remarcat de către exegeți, este cea a turmei de oi în unele reluări prezentă ca o turmă dusă la tăiere, spre abator, ilustrând tema existențială pe care personajul auctorial o enunță nu o dată în reveriile sale melancolice, legată de ideea heideggeriană a existenței ca drum spre moarte. Ideea e susținută iconic și de imaginea frumoasei îmbrăcate în rochie de mireasă, intertext și acesta mioritic, cu irizări thanatice referitoare la „a lumii mireasă”. Colivia în care se află închis vulturul atinge în iradierile propagate simbolic ideea de spirit închis în închisoarea trupului ce apare și în pata de pe corpul personajului auctorial.

Ultimul roman al trilogiei se decide să rămână la subiectele „tari”, punând în paranteze ontologia lumii ficționale a romanului, ca realitate secundă, și optând pentru existențial. Și finalul romanului comunică cu *Nunțile necesare*, dar, dacă în primul roman, caranavalescul apocaliptic al nunții avea acea mișcare de alunecare entropică în subregn, aici mișcarea e una de înălțare pe inelul spiralei prin saltul în lumea spiritului, o „nuntire necesară”.

Spațiul mioritic unde se refugiază toate personajele romanului la sfârșit nu mai e unul pulverizat prin deconstrucție. Deși în această Ithacă au pătruns deja semnele „globalizării” în care personajele presimt capcana unui nou imperialism american, totuși, ea are o certă valoare mitică, dar una construită textual. Un spațiu obligat din nou, după obișnuința lui Țepeneag, de a semnifica, prin transformarea sa într-o scenă textuală, unde e posibil deja și ceremonialul redemptiv. Activitatea mitogenetică a scriitorului este aici considerabilă, așa cum e în întreaga operă, dar aici ea nu mai este însoțită de verva deconstructivistă care se cumițește în mod considerabil în favoarea unei atitudini vag nostalgice, printr-un aer de melancolie amăruie, mereu supravegheată însă de ironie și autoironie, prin care se evită capcanele oricărui patetism.

Poate că, din multitudinea de rețele intertextuale care irigă corpul romanului, una din cheile de citire a trilogiei țepenegiene este cea dantescă, prin cele trei cercuri spirituale: Infernul, Purgatoriul și Paradisul. Prima carte a trilogiei reprezentând infernul însuși al realului și al istoriei cu eroul Ion Valea, a doua carte ar fi străbaterea purgatoriului printr-o deschidere considerabilă spre ideile generale, al căror purtător de cuvânt e Fuhrmann, salvarea posibilă din teroarea realului realizându-se epistemologic, prin spațiul filosofiei, iar ultima carte a trilogiei e regăsirea paradisului, nu doar la modul spațial, ci și redemptiv, prin accesul la lumea spiritului ce poate dărâma toate barierele trupului.

Regia auctorială de fapt se îndreaptă de data această spre înjghebură a unei scene textuale redemptive, care dacă nu există, trebuie inventată, creată. Problema de ordin epistemologic pe

care o ridică aici romanul ține de re-crearea unui spațiu al spiritului care se definește ca o „pată”, dar și ca ochi cunoscător al omului, dar mai ales ca o gaură, un gol absorbant iar nu un plin substanțial.

După moartea lui Dumnezeu, a iluziilor legat de cunoaștere, a utopiilor de orice fel, umanitatea e abandonată într-o stare de așteptare, într-un gol temporal ce se numește existență și pe care toți îl umplu cum vor: „citim așteptând să treacă timpul”, spune personajul auctorial contemplând autobuzul livresc nr. 52 în care toată lumea citește, de data aceasta revelația fiind una existențială, iar nu textuală, așa cum se întâmpla în romanele anterioare ale trilogiei. Iar cei care nu citesc pentru a umple golul temporal, pălăvrăgesc la nesfârșit: e cazul soților Rotaru, a lui Hainăroșie și alții.

O altă atitudine ce ține tot de imaginarul apocalipsei vesele pe care voiajorii spre Maramureș o observă e cea surprinsă la o mulțime furibundă care provoacă, forțează sacrul să se arate, imaginând miracolul chiar și acolo unde nu există: omenirea are nevoie nu doar de a umple golul temporal numit existență, ci și golul spiritual numit sacru. Grupul susține că a avut viziunea cu Maica Domnului cățărata într-un plop. Preotul care se opune e legat el însuși de un copac... Episod unde recunoaștem bulimia deriziunii tipică pentru Țepeneag.

În această lume degingolantă care și-a pierdut sensul centralității, se pare că există o singură zeităte ce se mai revelează nețărnut, și aceea e „a lumii mireasă” de esență mioritică, restul nu sunt decât simulacre ale transcendenței moarte, resurecției artificiale. Pentru că ontologic, omul se definește prin acel blestem al ființei care e „pata” spiritului și care cere semnificație, neputând rezista decât prin ea. Iar arta se naște și renaște pentru a umple acest gol ontologic, pentru a-l face să semnifice. Umanul se definește ca gol primitiv, arta, filosofia și toate manifestările creatoare, inclusiv cele de ordin tehnologic sunt încercări ale umanului de a reconfigura substanțialitatea pierdută.

La acest lucru se referă și toastul din final al lui Fuhrmann, alter ego al personajului auctorial, în episodul nunții, responsabil cu ideile filosofice, care vorbește despre „forța spiritului care răzbate prin ziduri și nu poate fi zăgăzuit de nici un obstacol. Trupul, cu piele cu tot, nu-i poate fi nici el obstacol. Să-i fie atunci receptacol!”³

Nunta din finalul romanului, cea a lui Gigi Kent cu exotica Amina reia tema centrală în opera lui Țepeneag, cea a nupțialului thanatic, cu carnavalescul său derizoriu, fără deconstructivismul negativist din *Nunțile necesare*. De fapt, caracterul de făcătură utopică al acestui construct imaginar care este Maramureșul, mai degrabă aici o reconstruire a spațiului mioritic decât o deconstrucție a lui ca în *Nunțile...* e deconspirat de către Smaranda, care-l definește la modul ironic prin spațiul faulkerian: „Maramureșul ți l-a băgat în cap nepricopsitul acela de scriitor de două parale. Nici nu există în realitate, vreau să spun că nu e așa cum crede sau vrea el să creadă. Maramureșul e Yoknopata mangaphawa lui”⁴.

Sfârșitul este unul tipic pentru pseudohierofaniile țepenegiene: în timp ce se mănâncă și se bea la modul pantagruelisc, erotismul fiind și el în floare, nunta fiind o sărbătoare a vieții în proximitatea cimitirului de la Săpânța, autorul se cuibărește în așternut abandonat de personaje, din ce în ce mai devitalizat, aflat spre sfârșitul menirii sale auctricești. Apare o lumină ciudată pe cer care nu e cea a zorilor care se apropie, toți nuntașii rămân încremeniți în așteptare, apare un OZN, în lumina orbitoare „sunt acolo laolaltă soarele și luna și stelele”, (trimitere la imaginarul mioritic), autorul își ia rămas bun de la personaje și se topește tot la modul mioritic în lumina și muzica celestă. O ieșire teatrală a autorului din lumea romanului său, din propriul său construct al cărei transcendență a fost.

³ Dumitru Țepeneag, *Maramureș*, Editura Corint, București, 2006, p. 314

⁴ Ibidem, p. 296

Ultimele fraze ale romanului readuc personajul auctorial în spațiul narațiunii-ramă, prin conexiuni textuale ce trimit chiar la primele pasaje aflate pe prima pagină a primului roman al trilogiei, *Hotel Europa*, o construcție circulară, carevasăzică...

BIBLIOGRAPHY:

Opere de referință

Dumitru Țepeneag, *Hotel Europa*, Editura Corint, București, 2006

Dumitru Țepeneag, *Pont des Arts*, Editura Corint, București, 2006

Dumitru Țepeneag, *Maramureș*, Editura Corint, București, 2006

Bibliografie critică selectivă

Dicționar analitic de opere literare românești, coordonator Ion Pop, vol. I-II, ediție definitivă, coordonare și revizie științifică Ion Pop, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007

Onirismul estetic. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, Editura Curtea Veche, București, 2007

Bârna, Nicolae, *Dumitru Țepeneag*, Editura Apostrof, Cluj, 2007

Buciu, Marian Victor, *Dumitru Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Editura Aius, Craiova, 1998

Morar, Ovidiu, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Editura Univers, București, 2003

Pavel, Laura, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007

Simuț, Ion, *Arena actualității*, Editura Polirom, Iași, 2000.